

## Trabajo Fin de Grado

**Giro social en el arte y sus problemas.  
Crítica de los presupuestos teóricos del arte de  
participación**

Social turn in the arts and its problems.  
Critique of the theoretical assumptions of  
participatory art

Autor/es

Eva Ortín Garcés

Director/es

Victoria Pérez Royo



# ÍNDICE

1. Introducción .....	4 - 6
2. Bases teóricas del arte de participación .....	7 - 12
3. Presupuestos <i>a priori</i> en los discursos sobre prácticas participativas .....	12 - 16
4. Superación de los marcos de análisis deficientes .....	16 - 29
4.1. Artista/Espectador .....	17 - 22
4.2. Realidad/Arte .....	22 - 24
4.3. Actividad/Pasividad .....	24 - 29
5. Cuerpo: un lugar para la rearticulación conceptual en el arte participativo .....	29 - 36
5.1. Actividad pasiva o pasividad activa del cuerpo .....	31 - 33
5.2. Los efectos de realidad del arte .....	33 - 34
5.3. Vulnerabilidad como factor común al cuerpo del artista y del espectador .....	34 - 36
6. Conclusión .....	36 - 37
7. Bibliografía .....	38 - 40

## 1.- INTRODUCCIÓN

La crítica de arte Rosalind Krauss introducía en su artículo “La escultura en el campo expandido” –publicado en 1979– uno de los términos más recurrentes en el discurso analítico actual de las artes. Con la noción «campo expandido» la estadounidense fijaba su objetivo en proporcionar un marco conceptual más rico y amplio desde el que abordar las prácticas esculturales de postguerra, las cuales, proclamaban un caos *categorial*<sup>1</sup> en las disciplinas tradicionales, al haber sido éstas “amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, [...] para incluir casi cualquier cosa”<sup>2</sup>. Para superar esta dramática situación, la autora proponía que las estrategias de desterritorialización y abstracción propias de esta esfera del arte en la década de los 60, dejaran de ser definidas desde la contraposición y exclusión en torno a una serie de binarios (no-paisaje y no-arquitectura) para incluirlas en un campo cuaternario que incluía «paisaje» y «arquitectura»; esto es, un *campo lógicamente expandido* que pretende dar cabida a las nuevas prácticas que surgen en estos intersticios superando así las fronteras tradicionales.

Prestamos atención a este término en la introducción del presente trabajo porque su objeto, al igual que el del artículo de Krauss, es el de abordar los desafíos teóricos que plantea el creciente interés en las «artes participativas y colaborativas»<sup>3</sup> –que tienen origen en la interdisciplinariedad e intersticios abiertos por las prácticas artísticas desde mediados del siglo XX. Por ello, para poder desarrollar la exposición sin traicionar la diversidad de prácticas que surgen bajo el contemporáneo «giro social»<sup>4</sup> en las artes, debemos primero hacer un apunte terminológico: “este campo expandido de las prácticas post-estudio”<sup>5</sup> incluye prácticas con nombres tan diversos como “arte socialmente comprometido, arte de comunidades, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte de intervención, arte de participación, arte colaborativo, arte contextual y (más

---

<sup>1</sup> Juego de palabras entre la acepción vulgar de «categorial» como «colosal», y la recogida por la RAE, esto es, en tanto que perteneciente o relativo a una categoría.

<sup>2</sup> Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en Foster, Hal (Ed.), *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985, p. 59-74.

<sup>3</sup> Noción introducida y definida por Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres: Verso, 2012. Dado que la obra aparece como una de las publicaciones críticas más recientes y reconocidas sobre arte participativo o artes circunscritas al campo social, vamos a adoptar este término para referirnos a la pluralidad que caracteriza estos tipos de proyecto.

<sup>4</sup> Término proporcionado por Claire Bishop, que se desarrollará en otros apartados de la argumentación, y refiere a este interés creciente desde 1990 por el arte socialmente comprometido.

<sup>5</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres: Verso, 2012, p. 1. (Traducción mía).

recientemente) práctica social”<sup>6</sup>. Por esta razón, para referirnos a esta pluralidad de propuestas utilizaremos –siguiendo el ejemplo de la especialista Claire Bishop– el término genérico «artes participativas y colaborativas», que reúne todas estas prácticas en torno al hecho de que en ellas las personas mismas (antes llamadas público) constituyen el medio y el material central de la propuesta artística, y cuya colaboración se plantea en la mayoría de los casos como la base de la dimensión política de ese arte.

Estas primeras dificultades señaladas adelantan ya los retos que conlleva ofrecer actualmente un *campo* conceptual *expandido* en el que la riqueza de estas prácticas no quede limitada. Así pues, en sintonía con estas líneas de investigación, podemos fijar los objetivos del presente trabajo por un lado, en una revisión crítica de algunas de las más trascendentes teorías estéticas de la participación y, por otro lado, en una ampliación de los marcos sobre los que se siguen apoyando los análisis de estas prácticas a partir de la propuesta de nuevos conceptos para abordarlas, que serán prestados de otros ámbitos de la reflexión filosófica. Por ello, se trata de una propuesta crítica que se complementará posteriormente por una labor propositiva en la que la indagación sobre nuevos términos, conceptos o matizaciones prime el cuidado de la multiplicidad de proyectos así como de los objetivos, estéticos, poéticos... diversas que subyacen a ellas.

Ante este objetivo general, la tarea que aparece como inminente y que ocupa el primer y segundo capítulo, es la de exponer en este caso, a través de la perspectiva crítica de Jacques Rancière y Claire Bishop, las consecuencias e implicaciones problemáticas que tiene seguir analizando prácticas artísticas participativas con conceptos y nociones ya rebatidos o cuestionadas –como pueden ser los que sustentan la identificación directa entre participación y agencia social y política o entre creatividad y emancipación, entre otras–, las cuales aparecen como premisas no cuestionadas en gran parte de estos discursos. Esta revisión crítica se concentrará por un lado, en el ejercicio teórico de Frank Popper (1975), con el que exploraremos los presupuestos de la dimensión subversiva y novedosa que se predica de estas prácticas en la década de los 60; y por otro, en la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (1998), con la que intentaremos mostrar no solo las paradojas que supone seguir analizando con la terminología de los años 60 un tipo de prácticas que ahora ocupan un lugar central en los circuitos de arte, sino también, los

---

<sup>6</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres: Verso, 2012, p. 1. (Traducción mía).

problemas teóricos de una propuesta estética que, renunciando a sus propios valores, buscan, en cambio, la defensa del arte de participación atendiendo fundamentalmente a criterios éticos. De este modo, el tercer, cuarto y quinto punto buscarán recuperar el régimen de experiencia estética que concierne a este tipo prácticas y que ha sido tan a menudo obviada. Para ello, será necesario encontrar un campo de trabajo que pueda situarse más allá del dualismo jerárquico y excluyente con el que operan estas teorías, y con el que quedan total o parcialmente anuladas este tipo de experiencias y eventos que, sin embargo, tienen lugar en nuestro cuerpo –soporte central de este tipo de prácticas. Es, pues, en este punto, en el que la reflexión *desde* el cuerpo de Hélène Cixous y Judith Butler ofrecen una serie de conceptos muy adecuados desde los que poder complejizar los análisis teóricos de las prácticas participativas y colaborativas.

## **2.- BASES TEÓRICAS DEL ARTE DE PARTICIPACIÓN**

Para atender a los desafíos teóricos y metodológicos a los que el arte participativo somete a especialistas y no especialistas en este campo, en primer lugar es importante establecer una serie de referencias comunes desde las que poder superar la pluralidad caótica que caracteriza este tipo de prácticas desde su origen. Con este objetivo, en las líneas siguientes vamos abordar la propuesta de dos grandes críticos de este tipo de proyectos –Frank Popper y Nicolas Bourriaud–, los cuales nos permiten comprender por qué es la década de 1990 cuando se registra un giro social en el arte bajo el que estas prácticas, ya existentes desde tiempo atrás, encuentran un desarrollo sin precedentes.

Si atendemos a la descripción histórica que Claire Bishop realiza en *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectadoría* (2012), la fecha destacada por la historiadora de arte, 1990, no hace referencia al origen del arte de participación (el cual rastrea en su libro hasta dos momentos álgidos previos: la vanguardia histórica europea de –aproximadamente– 1917 y “la llamada ‘neo’ vanguardia de 1968”<sup>7</sup>), sino a lo que denomina «*the social return in contemporary art*». A este respecto, resulta interesante acudir a un artículo anterior al que Bishop titulaba ya “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos” (2006), en el que planteaba esta fecha como el momento en el que se da un *re-turn*<sup>8</sup> y aparece con urgencia la tarea de pensar la colectividad desde el arte, que poniendo en el centro la «participación», a diferencia de épocas anteriores. El motivo indicado: “la caída del comunismo [que] privó a la izquierda de los últimos vestigios de la revolución que una vez había vinculado radicalismo político y estético”<sup>9</sup>. Es pues en la irrupción de este fenómeno en el que ciertos partidarios del arte socialmente comprometido vieron la posibilidad de explorar la energía creativa que “rehumaniza –o al menos desaliena– una sociedad entumecida y fragmentada por la instrumentalidad represiva del capitalismo”<sup>10</sup>.

No es casualidad que en 1998 apareciera uno de los que todavía hoy, sigue siendo un texto canónico en este campo de trabajo: *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud; una

---

<sup>7</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres: Verso, 2012, p. 3. (Traducido mía).

<sup>8</sup> Con este anglicismo se trata de hacer explícito el juego de palabras que Claire Bishop propone entre «retorno» y «giro», entre continuidad y discontinuidad de las prácticas artísticas participativas y colaborativas, que el castellano no permite.

<sup>9</sup> Bishop, Claire, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, *Ramona*, Jul. 2007, n°72, p. 29.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 29.

obra en la que a partir del análisis de los proyectos propios de la década de los 90, el autor francés concluye la necesidad de una renovación de la Estética, pues, “la actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable”<sup>11</sup>. De acuerdo con esto, lo distintivo de este nuevo contexto práctico del arte relacional estaría orientado a la recuperación y reconstrucción de lazos sociales dictados por el “nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión [...] a casi la totalidad de los fenómenos culturales”<sup>12</sup>. De este modo, aunque el arte siempre ha sido *relacional*, esto es, fundador de espacios sociales y de diálogo, es en este momento donde según el autor, el régimen intensivo de encuentros dictado por la ciudad tiene un eco determinante en las prácticas artísticas que fijan su experiencia en “el «estar-junto», [...], la elaboración colectiva de sentido”<sup>13</sup>. Por ello, –como Bishop – Bourriaud incide en la ruptura que en esta línea continua trazada por prácticas artísticas proyectadas a la interactividad social, se produce en los años sesenta y setenta. Esta quiebra se producía cuando “el problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global”<sup>14</sup>, es decir, cuando la preocupación muta desde las relaciones internas del mundo del arte hasta las relaciones externas a éste. En este sentido, en la década de los noventa parece que los desafíos a los que tiene que responder el campo del arte, no sólo quedan más allá de él, sino que además, tienen su razón y valor en su superación.

Este proyecto teórico surge pues, de la necesidad de “decodificar estas producciones aparentemente inasibles, ya sean procesuales o comportamentales”<sup>16</sup> fuera de los marcos conceptuales propios del arte participativo de los años sesenta –empresa también abordada por Claire Bishop.

En base a las referencias que hemos dispuesto hasta aquí en torno a las rupturas del arte participativo entre la década de los sesenta y noventa, resulta fructífero en este punto enriquecer el argumento con la exposición de la propuesta de uno de los primeros teóricos que abordaron el arte participativo del París de los años 60, momento en el que

---

<sup>11</sup> Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 14.

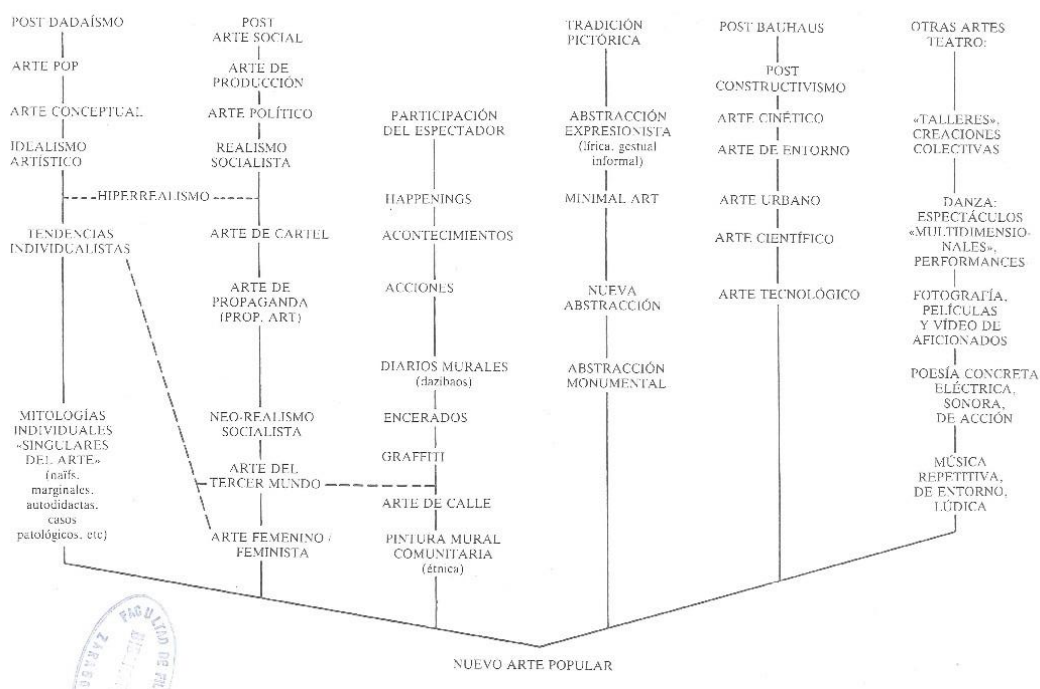
<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 5.



la idea de «democracia» se entendía críticamente como “equidad niveladora del capitalismo de consumo”<sup>19</sup>, y como una de las tareas pendientes en las relaciones propias del Mundo del Arte. Con este propósito, vamos a recurrir pues, a la obra de Frank Popper *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy* (1975).

La primera parte de este libro facilita una exposición exhaustiva sobre el modo en que las nociones de «entorno» y «participación del espectador» se han ido consolidando como “los dos problemas estéticos esenciales suscitados por la práctica de las artes contemporáneas”<sup>20</sup>. Para ello, Popper ofrece un recorrido por las distintas disciplinas artísticas, situando los límites de la investigación en tres genealogías determinantes en el proceso de desmaterialización de la obra como objeto en los años 70 y en el desarrollo del arte participativo: arte cinético, arte conceptual y arte político/realismo social (Fig. 1).



**Fig. 1.** Frank Popper, Esquema: *La situación actual del arte, en Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, 1989.

<sup>19</sup> Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 131.

<sup>20</sup> Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: Akal, 1989, p. 9.

Lo fructífero de tal costosa tarea radica en que el teórico checo ofrece una investigación caso a caso de aquello que en la obra de Bourriaud se daba ya por hecho, esto es, de las nuevas “relaciones estéticas completamente nuevas entre el objeto de arte, el artista y el público”<sup>22</sup> –las cuales se caracterizarán de aquí en adelante como prácticas participativas. En primer lugar, en el proceso de desmaterialización<sup>23</sup> de la obra sucede que “lo esencial no es ya el objeto en sí mismo, sino la confrontación dramática del espectador con una situación perceptiva”<sup>24</sup>. En relación con esto, es coherente que el papel y estatuto del artista y del espectador vuelvan a ser discutidos, de modo que, el artista aparece como el programador o intermediario y el espectador como el responsable de “completar, mediante una acción o una reacción”<sup>25</sup> el proceso de creación.

No obstante, lo novedoso frente a Bourriaud no llega hasta la segunda parte de la obra en la que Popper redefine el concepto de «creatividad» para referirse a las nuevas oportunidades que las prácticas participativas comienzan a ofrecer al espectador. Se hace visible aquí que la perspectiva teórica tomada por el autor checo no atiende meramente a la recuperación de lazos sociales a través de la propuesta artística, sino que busca el modo en que éstas asientan un arte verdaderamente democrático al que se refiere como «Arte Popular»<sup>26</sup>. Según sus análisis este logro requeriría de una democratización de la capacidad creativa –antes colonizada por la figura del «Genio»– que hay que estimular y educar para que lleve al (hasta ahora) mero espectador desde una fase preliminar de percepción a la posibilidad de una creatividad total y plena”<sup>27</sup>; es decir, desde la pasividad hasta la acción creadora y hasta la *existencia* autónoma frente a la obra de arte, en la que ahora encuentra un lugar para expresarse, tomar decisiones y actuar. Es pues con esta democratización de la creatividad, y por ende, de la responsabilidad artística y social con la que ésta comienza a circular en los escritos vinculada a términos aparentemente equivalentes como son «participación» y «emancipación».

---

<sup>22</sup> Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: Akal, 1989, p. 9.

<sup>23</sup> Un recorrido exhaustivo y ejemplarizado aparece de este proceso de desmaterialización de la obra de arte – que vendría a completar el esquema de Frank Popper – aparece en Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000.

<sup>24</sup> *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>26</sup> Una definición más explícita de «Arte popular» aparece en Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, pp. 193. Con ella hace referencia a un *modo de hacer* en el arte en el que, bajo la democratización de las cualidades creativas, se pasa de un «arte para todos» a un «arte por todos» en el que cada individuo pueda dar cabida a sus necesidades y aspiraciones estéticas.

<sup>27</sup> *Op. Cit.*, p. 176.

La conclusión que puede extraerse de las reflexiones previas muestra que mientras que las condiciones formales que registran las muy diversas prácticas —que con Bishop hemos englobado como “participativas y colaborativas”— se apoyan en condiciones formales similares, la lectura que de ellas hacen los críticos e historiadores de arte son altamente divergentes. Esto explica el motivo por el que, aunque Popper y Bourriaud busquen de manera similar una cierta redefinición de los presupuestos centrales del «edificio cuadrangular de la estética»<sup>29</sup>, el modo en que se entienden los efectos de estas estrategias —en base a los diferentes contextos y desafíos planteados por estos— sean distintos. Por ello, la diferencia que encontramos entre los ejercicios teóricos de ambos está en que —como indicaban Bishop y Nicolás Bourriaud— Popper, frente a éste último, mide sus esfuerzos dentro del circuito del arte, esto es, todavía parecen concentrarse en intentar «democratizar el Genio moderno»<sup>30</sup> y buscar la emancipación en términos de espectaduría e institución. Por el contrario, la Estética relacional revisa de manera más específica las posibilidades que los dispositivos de arte prestan implícitamente a la generación de lazos comunitarios tras la caída del comunismo y los fracasos de la izquierda<sup>31</sup>. Esto explica por qué Claire Bishop incidía en la década de los noventa como momento de la expresión de un «giro social».

Otro de los motivos que hacen situar que hacen situar los proyectos de arte participativo y colaborativo en el centro de largas discusiones en torno al arte contemporáneo es que, como señala la especialista:

---

<sup>29</sup> Expresión tomada de Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: Akal, 1989, p. 295. Con ella el autor hace referencia a “nociones como tangibilidad del arte, el individualismo del artista, la pasividad del espectador y el distanciamiento del teórico”, las cuales “pueden considerarse caducas”.

<sup>30</sup> Terminología inventada con la que se busca contraponer el régimen Artista/Espectador propio de la modernidad con las estrategias que persigue actualmente el arte participativo y colaborativo.

<sup>31</sup> Ayudándonos de la evolución y transformaciones que ha sufrido la crítica institucional, vemos cómo los especialistas en este campo coinciden en distinguir tres olas en la que la primera coincidiría con los años setenta, casualmente, la segunda con la década de los noventa, y en la actualidad habitaríamos la tercera. La posibilidad de señalar esta disrupción en el continuum del discurso se muestra al fijar la atención en las estrategias y relaciones que las prácticas artísticas tejen con la institución. De este modo, la crítica institucional de los setenta “cuestionaba el papel autoritario de la institución cultural”<sup>31</sup> bajo el análisis de los marcos ideológicos y económicos que regulaban su actividad; por ello, las tentativas se concentraban en negarla o transformarla de acuerdo al potencial democrático de la esfera pública. Frente a ello, el segundo periodo centro sus análisis no solo en sus deficiencias sino sobre todo, y principalmente, en la potencia representativa —más simbólica que material— que ofrecía ante los cambios en la esfera pública, buscando así la integración simbólica de las minorías. Con esta ampliación de horizontes en la investigación podemos aclarar al mismo tiempo que complejizar estas reflexiones.

Véase: KastnerKastner, Jens, “Internacionalismo artístico y crítica institucional”, en *Transform, Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, pp. 189-201.

Hasta principios de los 90, el arte comunitario solo estaba confinado a la periferia del mundo del arte; hoy se ha convertido en un género con derecho propio [...]. Esta orientación hacia el contexto social ha crecido exponencialmente, y, [...] es nuevo fenómeno casi global<sup>32</sup>.

Así pues, frente al carácter novedoso y subversivo que el arte participativo tenía en los márgenes del circuito principal del Arte, seguir adoptando esta terminología cuando éste ocupa ya un lugar cada vez más central en el sector público y en los discursos críticos del arte contemporáneo, da lugar a situaciones paradójicas. De acuerdo con esto, después de complejizar la noción de arte participativo de la que partíamos en la introducción, resulta necesario ahora, atender a los desafíos y desconciertos que se suceden de manera más o menos general en base a las nuevas retóricas desde las que se intentan articular las prácticas de arte participativo y colaborativo.

### **3. PRESUPUESTOS A PRIORI EN LOS DISCUSOS SOBRE ARTE PARTICIPATIVO**

Es importante que después de complejizar la noción de «arte participativo y colaborativo» contraponiendo teorías y tendencias gestadas en contextos temporales y socio-políticos diferentes, se aporten ciertas líneas comunes desde las que poder enfrentar los desafíos y límites discursivos que presentan, todavía hoy, este tipo de prácticas. De acuerdo con esto, el apartado concerniente pondrá sus esfuerzos en presentar una de las críticas más fructíferas que se han realizado a los presupuestos teóricos que subyacen en la empresa de redefinir la estética a la luz de las prácticas del arte contemporáneo.

Como adelantábamos, es el filósofo francés Jacques Rancière quien en su obra *El espectador emancipado* (2008) ofrece uno de los ataques más directos a las ciertas tentativas que buscan rearticular el *campo conceptual expandido* que dibujan las prácticas participativas basándose en oposiciones un tanto maniqueas. Para ello, el autor mide las posibilidades de extender sus reflexiones en *El maestro ignorante* (1987) a la esfera

---

<sup>32</sup> Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres: Verso, 2012, p. 2. (Traducción mía).

artística contemporánea, caracterizada por “la voluntad de repolitizar el arte”<sup>33</sup>. Lo interesante de este proyecto es el modo en que las herramientas conceptuales que establece en la esfera de la pedagogía le sirven al francés para poner en evidencia “ciertos presupuestos teóricos y políticos que [...] sustentan todavía lo esencial del debate acerca del teatro, la actuación y el espectador”<sup>34</sup>.<sup>35</sup> De modo que, con el objetivo general de dismantelar esos presupuestos que Rancière considera limitativos de acuerdo a la potencia de las prácticas *teatrales*, necesitamos primero, ver cómo se adaptan estas propuestas pedagógicas al teatro del siglo XIII y a la renovación moderna de éste, para después abordar los puntos en común que todavía hoy el arte político guarda con estas dos esferas anteriores.

Coincidiendo con las prácticas que Popper describe en los capítulos de *Arte, acción y participación* dedicados al teatro y la danza –a propósito de los aportes del cinetismo a ambas disciplinas–, Rancière señala también un contexto simultáneo como el lugar en el que comienzan una serie de «modernos emprendimientos de reforma del teatro», con los que se buscan estrategias para que el «mal del espectador», es decir, su sujeción a una presencia pasiva e inmóvil –a través del privilegio único de su mirada–, sea reactivada a partir de las acciones que llevan a cabo cuerpos en movimiento que colonizan la escena. Ahora bien, la diferencia respecto a Popper radica en que la propuesta de Rancière tiene el objetivo de desvelar “la red de los presupuestos que sitúan la cuestión del espectador en el centro de la discusión sobre las relaciones entre arte y política”<sup>37</sup>. De acuerdo con ello, es la adopción de esta perspectiva crítica la que permite al filósofo distinguir entre tres «modelos de eficacia» que han sido atribuidos teóricamente al arte con la pretensión de abordar la compleja relación entre la participación activa del espectador y la «obra»: el pedagógico, el ético y el estético.

En primer lugar Rancière presenta el «modelo pedagógico de la eficacia del arte» en el que se presupone “el *continuum* sensible entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra pensamientos, sentimientos y

---

<sup>33</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 54.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>35</sup> Se entiende por «teatro» la acción dramática, la danza, la performance u otras formas de espectáculo que ponen cuerpos en acción con un público reunido.

<sup>37</sup> *Op. Cit.*, pp. 10.

acciones en los espectadores”<sup>38</sup>. Esta sería la lógica característica del modelo mimético o representativo del teatro del siglo XIII, en el que los actores ponían en escena modelos de pensamiento y acción con el fin de mostrar lo virtuoso o indeseable de determinadas conductas, y en consecuencia, fueran imitadas o rechazadas por el público en su vida cotidiana. El *continuum sensible* del modelo pedagógico se refiere aquí a una eficacia política del arte que radica en la presunción de que los modelos de comportamiento se deslizan sin interrupciones a los cuerpos del público.

Frente a ello, el segundo modelo de eficacia tendría que ver con el papel que la reforma moderna del teatro juega en la reformulación de “la oposición platónica [...] entre la verdad del teatro y el simulacro”<sup>39</sup> buscando devolverlo a sus orígenes. De este modo, la distancia propia de la mirada hacia la escena se elimina en esta propuesta de reforma teatral, de modo que los espectadores no vean, sino que encarnen ellos mismos la “forma comunitaria ejemplar”<sup>40</sup> viviente; dicho de otro modo, como afirma Rancière, la comunidad misma:

[Como] manera de ocupar un lugar y un tiempo, como el cuerpo en acto opuesto al simple aparato de las leyes, un conjunto de percepciones, de gestos y de actitudes que precede y preforma las leyes e instituciones políticas.<sup>41</sup>

Con ello, —como audazmente señala el autor francés— se produce el desplazamiento desde una lógica representativa hasta el «modelo de eficacia ética», el cual pretende que “las formas del arte y de la política se identifiquen directamente las unas con las otras”<sup>42</sup>. La condición de posibilidad de esta lógica es, pues, suponer que “las formas sensibles de la experiencia humana”<sup>43</sup> son encarnadas directamente en el modo de ser de la comunidad. Ahora bien, “esta polaridad tiende a oscurecer la existencia de una tercera forma de eficacia del arte, [...] [la] eficacia estética, [...] propia del régimen estético del arte”<sup>45</sup>. Es este tercer régimen —al que nos aproximaremos más adelante al que Bishop —en una relectura de Rancière— considera que ha sido sacrificado por ciertas teorías del arte

---

<sup>38</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 56.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 58.

socialmente comprometido; sin embargo, para no alterar el orden de nuestro argumento, vamos a prescindir momentáneamente de él para poder explorar todavía más en estos dos regímenes expuestos previamente, y sobre ello, mostrar el modo en que ambas siguen imbricadas en ciertos modos de acercarse a las artes participativas.

Ya no estamos en el tiempo en el que los dramaturgos querían explicarle al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación el capitalista. Pero no forzosamente se pierden, junto con sus ilusiones, sus presupuestos, ni el aparato de los medios junto con el horizonte de los fines. [...] Tal vez ellos [los artistas] sepan lo que hacer, siempre y cuando la performance los arranque de su actitud pasiva y los transforme en participantes activos de un mundo común<sup>46</sup>.

En esta afirmación se hace explícito el vínculo entre la lógica representativa y la lógica ética, en una serie de medios y presupuestos comunes, que también pueden ser localizados en el modo de hacer de los artistas políticos actuales. Dicho de manera más clara, Rancière afirma la actuación de la lógica representativa y ética en el arte contemporáneo al mostrar cómo estos dos regímenes están presentes en el modo en que los discursos intentan comprender la eficacia del arte político; y esto permite a su vez, establecer un posible punto común en los discursos teóricos: la presuposición de una misma lógica de emancipación –a la que se refiere utilizando la terminología de J. Joseph Jacotot como «embrutecimiento»<sup>47</sup>.

Los límites de este método pedagógico ampliado al arte, vuelven a ser reproducidos en los modelos con los que el teatro, a través de estrategias participativas, buscaba la activación y emancipación del público; la causa está en que estas prácticas –de modo similar a la pedagogía, presuponen que “hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado –en un cuerpo o un espíritu- y que debe pasar al otro”<sup>48</sup>; es más, “incluso si [...] no saben lo que quieren que el espectador haga, saben al menos una cosa: [...] que debe hacer algo, franquear el abismo”<sup>49</sup>. Con ello, la distancia histórica

---

<sup>46</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 18.

<sup>47</sup> Con este término Jacotot hace referencia a una relación maestro-alumno en la que las jerarquías imponen el control sobre el modo de aprender del alumno, impidiendo que éste descubra sus propias formas.

<sup>48</sup> *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 18.

entre artista y espectador que busca ser atacada, se reproduce *ad infinitum* al suponer una habilidad o forma de hacer del artista que el público no tiene.

Ahora bien, como adelantábamos –y puede percibirse en las afirmaciones anteriores–, ésta no es la única presuposición que el arte político reproduce restringiendo el marco de análisis posible para estas nuevas prácticas artísticas que surgen en la contemporaneidad. No obstante, para no perder excesivamente el hilo de la argumentación, vamos a separarnos de Rancière para poder formularlas de manera más sintética.

Esta oposición artista/espectador como veíamos en la propuesta de Frank Popper, intenta ser superada a través de un concepto de «creatividad» que supone que puede ser desarrollada por todos a partir de la participación activa, y que del mismo modo, permite la emancipación del sujeto en términos de autonomía. Todas estas nociones que aparecen implícita y explícitamente en los dos autores tomados en el capítulo anterior como referencia, permiten desvelar –ayudándonos de los apuntes metodológicos prestados por Rancière– que bajo la enunciación de las artes participativas en estos términos se están enmascarando una serie de tropos en que la actividad toma sentido en oposición a la pasividad, la colectividad frente al individuo, y las posibilidades de lo real frente a los límites del arte. Es por esto por lo que la tarea de cuestionar y replantear estos presupuestos a priori aparece aquí como una tarea urgente.

#### **4.- SUPERACIÓN DE LOS MARCOS DEFICIENTES**

La importancia de la perspectiva crítica de Rancière en este trabajo se justifica en el despliegue de herramientas teóricas y conceptuales que el autor propone y con las que se facilita un acercamiento atípico al campo expandido de las prácticas colaborativas que trata de recuperar el valor de la estética. Tras largas décadas en las que la Estética ha sido problematizada desde distintas esferas de discurso por enmascarar “desigualdades, opresiones y exclusiones (de raza, género, clase, y demás) [...] [y] promover una ecuación entre la estética y el enemigo triple del formalismo, la descontextualización y la



despolitización”<sup>50</sup>, Bourriaud y Popper centran sus esfuerzos en desbancar la supuesta autonomía del arte en pos de una serie de estrategias que permitan destruir las barreras que separan éste de la vida y lo real. Frente a ello, y de acuerdo con la opinión de la especialista Claire Bishop, Rancière es quien “ha rehabilitado la idea de la estética”<sup>51</sup> al desacreditar algunos de los binarios sobre los cuales se ha justificado teóricamente el discurso del arte politizado, esto es, “individual/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, [y principalmente] vida real/arte”<sup>52</sup>; ya que, es fundamentalmente sobre ésta última división sobre la que se demuestra la existencia de “un régimen autónomo de experiencia”<sup>53</sup> propiamente estético – al que Rancière denominaba *ruptura estética*<sup>54</sup>– que efectivamente tiene una dimensión política, y en el que por ende, el presente trabajo anclará la tarea de revisión y proposición de los presupuestos del arte participativo.

Debido a que la tarea propositiva se apoya en una labor complementaria de cuestionamiento y crítica de las deficiencias, el objetivo que se persigue a continuación es el de mostrar los *a priori* con los que se esquematizan excesivamente los marcos de análisis –y que merman la riqueza de los fenómenos que se acogen en ellos –, con el fin de posteriormente enriquecerlos y complejizarlos. Para ello no vamos a recurrir al argumento único del francés, si no que más bien éste es quien nos señala el camino a seguir –desde un punto de vista metodológico– para poder explorar, desde muy diversos puntos de vista, los modos posibles de superar el reduccionismo analítico que las primeras teorías elaboradas sobre arte participativo demuestran. Por ello, en lo restante del capítulo el discurso quedará ordenado en torno a las nociones artista/espectador, arte/realidad y actividad/pasividad, aunque estos actúen como meros indicadores que se verán complejizados en cada punto de la reflexión.

#### **4.1.- ARTISTA / ESPECTADOR**

Para abordar esta oposición más allá de las propuestas de Rancière en *El espectador emancipado*, vamos a introducir una de las prácticas artísticas (Fig., 2) que

---

<sup>50</sup> Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p.36.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>54</sup> Véase en: “Presupuestos a priori en los discursos sobre arte participativo”, p. 14, del presente trabajo.

aparecen como *emblemáticas* en la *Estética Relacional* de Bourriaud –y que fue recreada en el MoMA en 2012:

En 1992, Rirkrit Tiravanija creó una exhibición titulada *Untitled (Free)* en la Galería 303 de Nueva York. En esta obra emblemática, el artista convirtió la galería en una cocina en la que sirvió arroz y Thai curry gratis. [...] En esta obra conceptual, aparentemente simple, el artista invita al visitante a interactuar con el arte contemporáneo de una manera más social, y difuminando la distancia entre artista y observador<sup>55</sup>.



**Fig. 2.** Rirkrit Tiravanija, *Untitled (free/still)*, 1992/1995/2007/2011.

En la lectura que el crítico francés hacía de ella, se afirmaba que Tiravanija –al “suprimir esa mediación entre un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales”<sup>56</sup> –, estaba proponiendo un espacio directamente emancipador en el que la energía creativa del espectador y la libertad de sus relaciones eran la única materia

y límite en la realización de la práctica. En base a ello, el acercamiento entre las dos figuras históricamente opuestas (artista y espectador), se realiza bajo una democratización y ampliación del concepto de «creatividad» con el que anteriormente se ensalzaba al «Genio moderno». No obstante, este cariz emancipador sobre el que ya Popper justificaba el apoyo de la acción creativa de todos los individuos, encuentra en la actualidad –al menos– dos posibles dificultades que acaparan la mirada de la crítica.

El primero de los problemas que queremos señalar vuelve a aludir a las reflexiones que Rancière aportaba sobre la reproducción *ad infinitum* de la desigualdad de inteligencias a la que las estrategias de «emancipación embrutecedora» conducen. En este

<sup>55</sup> Stokes, Rebecca, Rirkrit Tiravanija: Cooking Up an Art Experience, *Inside/Out* [en línea] (2012, 3 de febrero). Extraído el 13 de noviembre de 2018 desde [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/) (Traducción mía).

<sup>56</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 71.

caso, nuestros esfuerzos se concentrarán en mostrar cómo la reproducción de este supuesto se hace evidente aun cuando los intentos se concentran en acercar las dos figuras –tal y como sucede en el arte participativo actual.

Los criterios que Bourriaud emplea para juzgar la eficacia de una práctica como por ejemplo, la de Tiravanija se sitúan en un plano trascendente al de la estética, pues:

En la medida en que la obra representa la ocasión de una experiencia sensible basada en el intercambio, debe someterse a criterios análogos a los que construyen nuestra apreciación de cualquier realidad social dada”<sup>57</sup>.

Así pues, como sagazmente se señala en “Antagonismo y estética relacional”, “toda relación que permite el «diálogo» es asumida bajo el esquema de Bourriaud, como automáticamente democrática y, por lo tanto, positiva”<sup>58</sup>. Es aquí donde se hace evidente que la concesión de libertad y acción creativa al espectador –para lograr su autonomía– es tan solo aparente, pues, “la obra se presenta como una realización anticipada de su efecto”<sup>59</sup>, violando así el carácter abierto que se le busca conceder. La causa de ello es que el tipo de relación que el artista concibe como positiva es la que determina el dispositivo, y por ende, las relaciones que se tejen a partir de él –las cuales son intrínsecamente eficaces, según Bourriaud, pues sin tener en cuenta lo que pueda suceder en su realización, parecen irremediamente reparar el vínculo entre los individuos.

Mencionábamos un segundo problema, que en este caso, tiene que ver con las apropiaciones que el sector económico y político ha hecho de la democratizada creatividad, y que pone en tela de juicio su carácter automáticamente emancipador. Dicho de otro modo, aunque se intenta que “a través del discurso de la creatividad, la actividad elitista del arte [sea] democratizada”<sup>60</sup>, este ejercicio de resistencia no ha podido escapar al poder integrador que domina en el orden que denunciaba. En este sentido, distintos sectores de la crítica actual coinciden en señalar y analizar cómo los organismos públicos, especialmente los de corte neoliberal, han adoptado la retórica propia del arte socialmente comprometido para justificar no solo un gasto público en arte casi exclusivamente

---

<sup>57</sup> Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 68.

<sup>58</sup> Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October Magazine*, Mar. 2004, n°110, p. 65. (Traducción mía).

<sup>59</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 73.

<sup>60</sup> Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 34.

dirigido a prácticas con un impacto social mensurable, sino además, configurar sobre ésta un imaginario que justifique la delegación de las responsabilidades públicas en el artista socialmente comprometido y el ciudadano "creativo".

Al respecto de este desplazamiento, Bishop afirma:

Europa del Norte ha experimentado una transformación del discurso de participación, creatividad y comunidad de los 60; estos términos ya no ostentan una fuerza subversiva y antiautoritaria, sino que se ha convertido en la piedra angular de la política económica postindustrial<sup>61</sup>.

Esto explica por qué «creatividad» es una de las palabras en boga dentro de las políticas culturales y económicas con las que la Unión Europea<sup>62</sup>, y en consecuencia, los Estados Nación, se permite redirigir sus discursos y fondos desde la promoción de posiciones críticas y divergentes, a la promoción de espacios donde ésta puede ser explotada comercialmente, esto es, las *Creative and Cultural Industries* (CCIs). Lo sospechoso de estas CCIs –tal y como señalan Gerald Rauning o Marion von Osten<sup>63</sup>– es que estas entidades, “que tienen su origen en la creatividad individual, destreza y talento [...]”<sup>64</sup> suelen ser “pequeños negocios de productores y productoras autónomos”<sup>65</sup> donde “los individuos creativos son abandonados a un ámbito específico de libertad, independencia

---

<sup>61</sup> Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p.31.

<sup>62</sup> La UE cuenta en el periodo de 2014-2020 con un programa llamado Europa Creativa cuyos fondos van destinados a impulsar los sectores cultural y creativo. Bajo este programa, en 2010 (Bruselas) se aprobó el *Libro Verde: liberar el potencial de las industrias culturales y creativas* aprobado en el que se contempla la investigación y desarrollo de la creatividad y la creación como una de las estrategias más eficaces para mantener a Europa en la vanguardia económica. De acuerdo con ello, promover la creatividad en la cultura y la educación es uno de los objetivos pendientes para “promover competencias creativas, empresariales e interculturales que nos ayudarán a responder mejor a los nuevos desafíos económicos y sociales”; pues, aunque “todo el mundo es creativo de una manera u otra”<sup>62</sup>, éste no es un don innato sino que debe ser trabajado. Y es en este punto donde el arte vuelve a jugar un papel importante, y por tanto, un papel relevante en los fondos públicos.

Veáse en: <https://europacreativa.es/cultura/recursos/publicacion/libro-verde-sobre-el-potencial-de-las-industrias-culturales-y-creativas/>

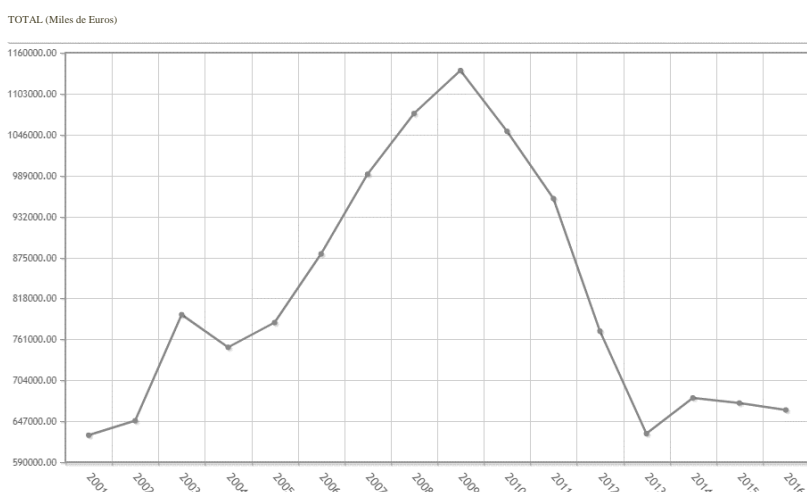
<sup>63</sup> Véase: von Osten, Marion, “Salidas incalculables”, en Transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, pp. 79-100; y, Raunig, Gerald, “La industria creativa como engaño de masas”, en Transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, pp. 27-41.

<sup>64</sup> Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 33.

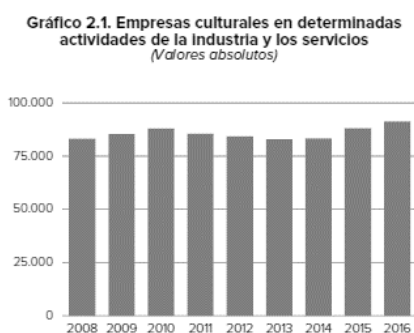
<sup>65</sup> Raunig, Gerald, “La industria creativa como engaño de masas”, en Transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p. 36.

y gobierno de sí”<sup>66</sup>, convirtiendo la precarización, la flexibilidad y la disolución de fronteras entre trabajo y ocio en regla.

Las estadísticas españolas son uno de los muchos ejemplos que vendrían a demostrar fácticamente estas tesis. Después de indagar en los datos volcados sobre la política cultura (solo publicados hasta 2016), enseguida nos damos cuenta de que mientras que la inversión en financiación y gasto público disminuía respecto a 2014 y 2015 – progresivamente –, la financiación a empresas culturales se veía aumentado<sup>67</sup>, aun cuando el desglose de las mismas revela que el 63,9% de dichas empresas son PYMES que no tienen ningún asalariado (Fig. 3) y (Fig. 4).



**Fig. 3.** Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (mecd), “Gasto líquido en cultura por la Administración General del Estado [...]”, [Base de datos en línea].  
<http://estadisticas.mecd.gob.es/CulturaJaxiPx/Tabla.htm?path=/t3/p3/a2005//t0/&file=T301001.px&tye=pcaxis&L=0> [Fecha de consulta: 13 de noviembre de 2018].



**Fig. 4.** Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (mecd), “Empresas culturales en determinadas actividades de la industria y los servicios”, [Base de datos en línea].  
[http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a8c481ba-e9d6-498c-ab97-4e199e3f1197/Anuario\\_de\\_Estadisticas\\_Culturales\\_2017.pdf](http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a8c481ba-e9d6-498c-ab97-4e199e3f1197/Anuario_de_Estadisticas_Culturales_2017.pdf) [Fecha de consulta: 13 de noviembre de 2018].

<sup>66</sup> Raunig, Gerald, “La industria creativa como engaño de masas”, en Transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p., p.38.

<sup>67</sup> Esta serie de estrategias son las que aparecen en el *Plan de fomento de las Industrias culturales y creativas*, que se renuevan cada año, bajo el marco de objetivos generales fijados por la Secretaría de Estado de Cultura en el *Plan de Cultura hasta 2020*.

De acuerdo con lo anterior, podemos concluir pues que la democratización del genio a la que apelaba Frank Popper ya no puede entenderse como un modelo subversivo y emancipador, cuando los críticos –avalados por los datos– nos han desvelado ya cómo “se han legitimado los recortes presupuestarios en los ámbitos sociales y culturales a través del paradigma de la «responsabilidad de sí» o de la «autoorganización» de los y las productoras de cultura como empresarios o empresarias”<sup>68</sup>.

En definitiva, los intentos de acercar la figura del artista y del espectador sobre los que se pre-configuran las prácticas artísticas participativas y colaborativas, se apoyan todavía hoy sobre dos nociones que ya han sido complejizadas o rebatidas: las nociones interrelacionadas de «creatividad» y «participación» –como medio propicio para el desarrollo de la primera. En cuanto a la primera, su carácter restrictivo –como ha sido mostrado– radica en el modo en que las políticas económicas y culturales han logrado ya apropiarse de ella en base a las posibilidades que ésta presta en ámbitos situados más allá del mundo del arte y que logran efectos en lo real. Por consiguiente, en este punto parece propicio referirnos a la distinción arte/realidad sobre la que parecen dibujarse las connotaciones políticas del arte participativo y colaborativo.

#### **4.2.- REALIDAD/ARTE**

Si indagamos un poco más en los planes estratégicos que el Estado ha cerrado en términos de cultura –en este caso hasta 2020–, volvemos a ver que sus estrategias siguen apoyándose en los presupuestos popperianos que vinculaban la participación activa del espectador, con desarrollo creativo e implicación del espectador, y todo ello a su vez, con la emancipación. Una muestra de ello es que las artes escénicas aparezcan como una de las esferas privilegiadas del arte para “contribuir a la educación y a la inclusión social”<sup>69</sup>. Es revelador que persiguiendo estos objetivos a largo plazo, el *INAEM*<sup>70</sup>, junto con otras instituciones públicas y privadas, centren gran parte de sus esfuerzos en desarrollar una serie de “Jornadas sobre la inclusión social y la educación en las artes escénicas”<sup>71</sup>, cuya

---

<sup>68</sup> von Osten, Marion, “Salidas incalculables”, en Transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p. 88.

<sup>69</sup> MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Plan cultura 2020*, (s.I.): Secretaría General Técnica. (<https://www.mecd.gob.es/dms/mecd/transparencia/sec/plan-cultura-2020.pdf>), 2017.

<sup>70</sup> Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (*INAEM*).

<sup>71</sup> MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, “Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas”. Extraído el 13 de noviembre de 2018 desde

VI edición hacía explícito el *a priori* que parece animar todas las celebraciones: indagar el modo en que “las artes escénicas [pueden] mejorar nuestras comunidades en situaciones de conflicto social y económico”<sup>72</sup>. En este caso es importante mencionar que entre los principales ponentes sobre dicha cuestión se encontraba François Matarasso, quien se encuentra vinculado de diversas formas con las artes comunitarias. Entre sus aportaciones teóricas más significativas –tal y como resume Bishop:

Matarasso expone 50 beneficios de la práctica comprometida socialmente, ofreciendo «pruebas» de que reduce el aislamiento al ayudar a la gente a hacer amigos, desarrolla redes comunitarias y sociabilidad, ayuda a los criminales y víctimas a abordar los temas de la delincuencia, contribuye a la inserción laboral de las personas, las alienta a asumir riesgos positivamente y ayuda a transformar la imagen de los organismos públicos<sup>73</sup>.

Es decir, desde el propio campo especializado de la estética se proponen discursos teóricos que renuncian a su propia escala de valores para defender el desarrollo del arte de participación. Es por ello por lo que habitualmente se recurre al impacto práctico y cuantificable que estos proyectos tienen en la sociedad, la economía y la política para justificar su eficacia. Sin embargo, cuando se realizan estas estrategias, no solo se están olvidando otros impactos quizás más silenciosos o no-cuantificables, sino que además se predetermina un modo de acceso que asume ya *a priori* una serie de tropos, en este caso –por límites formales– vamos a destacar dos: “la división entre participantes directos y audiencia secundaria, y la división entre objetivos artísticos y la resolución de problemas”<sup>74</sup>; en este apartado vamos a desarrollar el segundo de ellos, mientras que el primero –al estar interrelacionado directamente con éste– se desarrollará en el siguiente subapartado.

Para sintetizar lo anterior, es útil recurrir a las palabras de Claire Bishop en *Infiernos Artificiales*, pues ésta sostiene con argumentos de peso la idea de que bajo el giro social en el arte se produce simultáneamente un «giro ético», esto es, una redirección

---

<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/artes-escenicas-e-inclusion-social/jornadas-sobre-la-inclusion-social.html>

<sup>72</sup> MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, “Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas”. Extraído el 13 de noviembre de 2018 desde <https://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2014/02/20140227-inclusion/jornadas-inclusion-social.pdf>

<sup>73</sup> Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 30.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 38.

de los criterios para enjuiciar las prácticas participativas a la ética. Ahora bien, como apunta la especialista neoyorkina, el impacto de estos desplazamientos solo puede comprenderse si se hace evidente que todavía en estos discursos se sigue presuponiendo la esfera del arte como esfera autónoma y distinta de lo real; y por ello, “el punto de comparación y referencia para los proyectos participativos siempre regresa al arte contemporáneo, a pesar del hecho de que son percibidos como algo que vale la pena precisamente porque no son artísticos”<sup>75</sup>. Dicho de otro modo, este tipo de acercamientos que creen necesaria trascender la esfera del arte para reconocer el impacto de los proyectos colaborativos, todavía articulan un concepto de arte autónomo que obvia la capacidad transformadora que éste tiene como régimen de experiencia. En conexión con las líneas previas parece preciso volver a preguntarse sobre si la realidad tiene una existencia en sí separada de la del arte.

Persiguiendo contestar alguna de estas preguntas, en el próximo apartado vamos a referirnos a la última de las oposiciones teóricas que postulaba Rancière como limitativas para comprender cabalmente el arte de participación: actividad / pasividad. El hecho de que esta ocupe el último lugar se debe a que es bajo esta distinción sobre la que se basado la presunción de que el espectador, por el hecho mismo de serlo, se ve limitado, y con ello, la empresa actual del arte participativo por recuperar su poder; y también, bajo la que se ha determinado la ausencia de efectos reales del arte estético –los cuales explican este giro social y ético.

#### **4.3.- ACTIVIDAD / PASIVIDAD**

Como quedaba apuntado en los dos anteriores subapartados, la concepción del arte participativo como lugar y espacio para el ejercicio de la creatividad y por ende, de la emancipación y autonomía del individuo con efectos cuantitativa y cualitativamente comprobables sobre la realidad social, descansan sobre un concepto de participación como acción directa, que no solo implica todas las oposiciones y equivalencias previas, sino que implica principalmente una nueva: actividad/pasividad.

---

<sup>75</sup> Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 39.



Ahora bien, si esta serie de correspondencias y contrarios pueden considerarse como *a priori* frecuentes en la literatura actual sobre el arte participativo y colaborativo, es porque la mayor parte de estos ejercicios teóricos dialogan con la obra de Guy Debord, convertida hoy en referente. En ella se cifra una “acusación a los efectos enajenantes y divisivos del capitalismo en *La sociedad del espectáculo* (1967), y, [la] teorización de las «situaciones» producidas colectivamente”<sup>76</sup>. De este modo, el filósofo francés facilitó un suelo teórico a toda una corriente de artistas y críticos que –como ya hemos visto específicamente con Bourriaud– entendían la participación y activación del espectador como respuesta y resistencia a la pasividad y al individualismo promovidos por el capitalismo. No obstante, estos vínculos entre participación y actividad y, por otro lado, entre espectáculo y pasividad, no hacen sino reproducir una de las afirmaciones que ya encontramos en el concepto de representación platónico: que “el espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí”<sup>77</sup>. Por ello, en el momento en que la representación y la imagen han saturado la vida social, “la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo”<sup>78</sup>, sino que debe interactuar con la realidad; esto es, para Debord “parecía que lo único por hacer era oponer a la pasividad de la imagen, a la propia vida alienada, la acción viva”<sup>79</sup>.

Por otra parte, estos presupuestos no son muy distintos a los que Popper situaba entre las condiciones de posibilidad de un *Arte Popular* verdadero, en el que la autonomía y la acción creadora pasaba por una gradación en la que la percepción pasiva solo era una fase preliminar para que el individuo lograra la participación total. Lo que en cambio, ninguno de los dos parece estar teniendo en cuenta son los cuestionamientos radicales que las pensadoras feministas han realizado no solo de estos opuestos específicos, sino también de estas divisiones en binarios jerárquicos con las que opera el pensamiento y el discurso sobre el arte de participación al hacer evidentes los ejes de poder y dominio sobre los que se sustentan.

Así pues, en 1975 –coincidiendo con la publicación de la obra principal de Frank Popper– Hélène Cixous publicaba *La risa de la medusa*, una discutida obra en la que la francesa

---

<sup>76</sup> Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016, p. 25.

<sup>77</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 14.

<sup>78</sup> *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>79</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 88.

inhabilita la reducción binaria sobre la que opera el logocentrismo occidental a través de la destrucción del significante único con el que tratamos de nombrar la realidad viva del cuerpo, la cual no puede ser reducida a concepto ni a jerarquías pues siempre cuestiona y rebasa lo dicho con aquello que en él *no puede ser dicho*. De este modo, si la feminista francesa tiene un hueco importante en este punto del argumento es porque a partir de sus reflexiones logramos encontrar un nuevo campo de trabajo desde el que articular conceptos más complejos y enriquecidos que amplíen los marcos analíticos esquematizados de las prácticas participativas: el cuerpo.

Las distinciones entre mirar y ser mirado, acción y mirada, organicidad e inorganicidad, sujeto y objeto, sobre las que se configura normalmente la relación entre el espectador y la práctica artística, encuentran según Cixous su anclaje en la oposición *activo-masculino/pasivo-mujer* –la cual muestra que el pensamiento occidental no solo opera a través de «oposiciones duales jerarquizadas» bajo un esquema falo-logocéntrico asentado en el sometimiento de la mujer. Más allá de la interesante propuesta feminista que se bebe de cada una de las líneas de la poeta, en lo siguiente vamos a concentrarnos en mostrar cómo la figura de la mujer y la relación distintiva de ésta con su cuerpo, permite «abrir ventanas» en los impenetrables muros entre los que construimos nuestra percepción y sensibilidad, es decir, recuperar regímenes de experiencia que los esquemas falo-logocéntricos han impedido nombrar, sobre los que encontramos la posibilidad de recuperar el valor de la experiencia estética. Por ello, para comprender el alcance de esta nueva perspectiva, vamos primero a situar alguno de los puntos principales sobre los que ésta se sitúa.

Para Cixous la conformación de la *economía libidinal masculina*<sup>80</sup> se daría a partir del privilegio del sentido de la vista, pues, el niño –capaz de ver la diferencia anatómica– cae en la cuenta de que tiene pene y que, puesto que la niña no tiene, puede perderlo. Es en esta estrategia en la que se conforman las dicotomías entre ver/no-ver y tener/no tener pene, sobre la que no sólo se identifica la visión con el conocimiento, sino en la que además el esquema del saber se ejercitaría sobre el *Imperio de lo Propio*; ya que, la niña no puede tener lugar como una «alteridad radical», sino sólo como *Otro apropiable*, pues,

---

<sup>80</sup> Vemos cómo estas reflexiones cixousianas se sitúan en el *entre* de sus palabras y las de Freud en *Das Unheimliche* (1919). Este ejercicio de subversión –no intencional– se lleva a cabo, principalmente en Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Antrophos, 1995.

sin la posibilidad de articular su visión, sus ojos caen en el no-ver quedando así relegada a ver a través de los ojos del niño. Con todo ello, la feminista francesa vuelve a ofrecernos –ahora con una perspectiva de género– la para nada novedosa equivalencia entre la vista, distante y aniquiladora, como acceso privilegiado al saber y relación prototípica de dominio sobre el Otro.

Las similitudes de estas afirmaciones con las descripciones de un “un consumidor pasivo de mercancías que son imágenes”<sup>81</sup> de Guy Debord son alarmantes. En consecuencia, – como bien apunta Rancière– “tenemos que cuestionar esas identificaciones [...] si queremos echar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen y a los efectos que producen”<sup>82</sup>; y cabe añadir bajo los objetivos del presente ensayo –, también sobre lo que el cuerpo situado ante o en el centro de las prácticas es, lo que hace y los efectos que produce.

Este ejercicio de cuestionamiento vamos a llevarlo a cabo a través de la aproximación a una práctica que se está realizando en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde octubre de 2018. Esta actividad pensada para alumnos de Educación primaria y que lleva por título “Si yo fuera movimiento...”<sup>83</sup>, apuesta por re-significar ciertas obras de la *Colección 2* del Museo desde el lenguaje de la danza y la música en vivo, con el fin de “romper el tradicional estatismo del espectador de arte; el objetivo así es promover una toma de conciencia de la fisicidad de las obras y de la propia corporeidad del espectador”. En esta afirmación, los responsables de la práctica están ofreciendo un modo de superar la pasividad que poco tiene que ver con ciertas estrategias que pueden resultar embrutecedoras dentro de la pluralidad del arte participativo; ya que, no se trata de integrar y activar el cuerpo por medio de dispositivos que llamen a la interacción, sino en hacer consciente al cuerpo situado ante la obra, de su propia corporalidad y la de ésta. Sin embargo, la práctica se enriquece aún más cuando nos damos cuenta de que el taller está pensado para acoger en las salas de museo alumnos de Centros de Educación Especial y Ocupacional. Con el objetivo de poder comprender bien la complejidad de todas estas

---

<sup>81</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 89.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>83</sup> Información tomada de: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, “Si yo fuera movimiento...” (2012, 17 de octubre). Extraído el 13 de noviembre de 2018 desde <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/si-fuera-movimiento>; y desde <https://www.museoreinasofia.es/actividades/si-fuera-movimiento-18>

reflexiones vemos necesario seguir recurriendo a ciertas articulaciones del discurso cixousiano.

El desplazamiento que la pensadora feminista hace del pensamiento freudiano, y por tanto, del pensamiento occidental en general, busca el modo de otro pensamiento *aún no pensado* que permita acoger lo aún *no pensable*, al haber quedado reducido bajo el Imperio de lo Propio, es decir, los esquemas del falo-logocéntrismo occidental. Esto implica buscar otro modo de reflexión y escritura que supere estas limitaciones al situarse al margen de ellas, y éste Cixous lo encuentra en el cuerpo femenino. Esta relación corporal que la poeta diferencia de la habitual y de la del hombre, encuentra su apoyo en procesos de subjetivación diferentes que la *economía libidinal femenina* brinda, pues recordemos que su sujeto se formaba en la apertura y amor al otro. Con este desplazamiento, la feminista, no solo logra señalar una posible relación diferente con la Alteridad donde la mirada no toma, no araña sino que acaricia y hace irradiar al otro<sup>84</sup>; sino también, y por consecuencia, con su cuerpo el cual, al no estar subyugado al privilegio de la mirada, se muestra como “sin fin, sin «extremidad», sin «partes»”<sup>85</sup> en el que se hacen explícitos dimensiones de la sensibilidad ocultos por nuestras palabras a las que una escucha atenta *de él, desde él*, puede acercarnos.

Estas reflexiones previas muestran por qué incidíamos en la perspectiva novedosa que aplicaba la actividad del Reina Sofía; y es que, tal y como se contempla en su programa, la ocupación diferente del espacio museístico, no solo ofrece re-significaciones de los cuadros expuestos, sino también –y principalmente– porque al desplazar los modos de acceso predeterminados a la práctica artística se consiguen desplegar nuevos regímenes de experiencia y sensorialidad que la actividad cotidiana olvida continuamente, aunque tengan un lugar constante en ella.

Así pues, de acuerdo con la reflexión anterior podemos concluir que las indicaciones de la poeta francesa nos ayudan a realizar un cambio de perspectiva en el que el «cuerpo» puede aparecer como un campo de trabajo fructífero desde el que poder enriquecer, y por ende, cuestionar, los marcos sobre los que como hemos mostrado, no se hace justicia a la diversidad y riqueza de la práctica artística participativa– que tiene como

---

<sup>84</sup> Tomado de Cixous, Hélène, *La llegada a la escritura*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p.80.

<sup>85</sup> Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Antrophos, 1995, p. 48.

soporte y punto central el cuerpo. Ahora bien, esas posibilidades se abren sólo si se reformula el concepto de «corporalidad» con el que habitualmente trabajamos y que establece una jerarquía predeterminada bajo el privilegio de la mirada, una experiencia limitada de todo aquello que tiene lugar en nuestros cuerpos, pero que es imperceptible para la *vista*. Con todo ello, no sólo hemos conseguido poner en tela de juicio la supuesta equivalencia entre mirada y pasividad, sino que también queda superada la supuesta inactividad a la que la imagen somete al espectador, tanto por la corporalidad de ésta primera<sup>86</sup>, como principalmente para nosotros, por la corporalidad del segundo. Esto explica por qué el capítulo siguiente centra sus esfuerzos en buscar una noción de cuerpo sobre la que poder ampliar los marcos analíticos de las prácticas participativas que recupere los efectos políticos que la experiencia estética tiene en el cuerpo y vida del *espectador emancipado*.

## **5.- CUERPO: UN LUGAR PARA LA REARTICULACIÓN CONCEPTUAL DEL ARTE PARTICIPATIVO**

Para poder fijar los objetivos de este apartado, creemos necesario volver a recordar algunas de las nociones teóricas claves sobre las que se configura una retórica común a la que recurre la literatura sobre las artes participativas y colaborativas; pues “a pesar de este contexto cambiante, podemos, sin embargo, llevar la atención a las continuidades entre el impulso participativo de 1960 y de hoy día”<sup>87</sup>.

“El primero concierne al deseo de crear un sujeto activo, uno que será empoderado por la experiencia de la participación física y simbólica”<sup>88</sup>; el segundo, a la relación causal directa entre experiencia de una obra y la implicación con la agencia social y política - que fundamenta el primero; y finalmente, el tercero, pasa por destacar el ejercicio de la «creatividad» y la «participación» como espacio de reactivación en el que la figura del espectador y del artista se acercan –proponiendo relaciones más igualitarias y

---

<sup>86</sup> Las estrategias que en la Filosofía de la Imagen han ido realizándose en este sentido, han permitido desvelar las fuerzas que capacitan a la imagen y la hacen irreductible al esquema pasividad/actividad centrado en el estatuto de inorganicidad, objeto y su sumisión a ser mirada. Horst Bredekamp, es uno de los muchos autores que centra sus esfuerzos en este campo intentando revelar la *actividad* de la imagen a través de un largo recorrido de la historia. De acuerdo con nuestro objetivo, llama la relación *quísmica de las miradas* “que entendía el ver y el ser visto como efecto opuesto de la misma cualidad”. Véase en: Bredekamp, Horst, *Teoría del acto icónico*, Madrid: Akal, 2017.

<sup>87</sup> Bishop, Claire (Ed.), *Participation*, London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006, p. 12. (Traducción mía).

<sup>88</sup> *Ibid.* (Traducción mía).

democráticas en el proceso creativo. Sin embargo, las inteligentes intuiciones de Rancière y Bishop nos permitían –a partir de un acercamiento crítico a este tipo de justificaciones teóricas– no solo mostrar los efectos restrictivos que ciertos modos de operar teóricamente tienen sobre la consideración de la potencia de estos proyectos, sino además señalar la tarea indispensable de recuperar una dimensión Estética –definida desde ella misma y no desde los márgenes que buscan ponerla en cuestión– para poder analizar el arte de participación más allá de dichos esquemas simplistas.

Con Cixous encontraba un *modo de hacer* distinto al de los ejercicios discursivos habituales, situado más allá de toda operación reduccionista por oposiciones duales jerarquizadas, al requerir un modo de *ver* distinto para poder *mirar* aquello que todavía no ha sido visto. Dicho de otro modo, las reflexiones de la feminista francesa nos facilitan un camino que a continuación vamos a comenzar a indagar y recorrer –aunque podría desarrollar muchas más líneas de investigación de las que estas páginas se ven capaces de abordar– en el que se busca pensar y decir aquello que no ha podido ser ni dicho ni pensado sin limitarlo bajo los esquemas habituales de conocimiento, pero que tienen lugar en el cuerpo y que deben ser explorados *desde* él –y no *sobre* él– para poder acercarnos sin limitar recursos y riquezas. Este cambio de perspectiva de las obras cixousianas como ejercicios e intentos de escribir sobre el cuerpo puede ayudarnos a indagar la potencia de las prácticas participativas y colaborativas que tienen como único soporte material el cuerpo, con el fin de enriquecer un concepto de participación y colaboración que no pase por los ya rebatidos y cuestionados conceptos de activación, acción directa, creatividad... Es por este motivo por el que la estructura de este último capítulo repite inversamente la del apartado anterior, pues, éste busca volver a andar sobre sus pasos, solo que ahora, utilizando los conceptos de un pensamiento hecho desde el cuerpo como es el de la filósofa y feminista estadounidense Judith Butler. El objetivo es, por tanto, indagar el modo en que estas re-significaciones permiten ampliar y enriquecer los marcos bajo los cuales, todavía actualmente, sigue enjuiciándose este *campo expandido del arte*. Dicho de manera más clara, se trata de ofrecer un *campo lógicamente expandido* que permita nombrar aquello que no cabía en las restricciones conceptuales, entre la que se encuentra la experiencia estética.

### **5.1.- ACTIVIDAD-PASIVA O PASIVIDAD-ACTIVA DEL CUERPO**

Recordemos que una de las constantes de la plural literatura sobre la heterogeneidad de prácticas colaborativas aparecía en la estrategia constante de señalar la participación directa del espectador como un modo efectivo de activación, y por ende, de emancipación o adopción de agencia política y social. Sin embargo, las limitaciones de este concepto de participación se hacen inmediatamente explícitas –si como planteábamos– atendemos a las posibilidades que ofrece el cuerpo a este respecto si tratamos de abordarlo desde él. Para ello, vamos a atender al concepto de cuerpo que Butler consigue dibujar a la luz de las últimas manifestaciones plurales y multitudinarias que han tenido lugar en las calles y plazas en las últimas décadas.

La tesis que Butler extrae del análisis de distintas asambleas y reuniones que han tenido lugar en muy distintos lugares y contextos, es que “la acción conjunta puede ser una forma de poner en cuestión a través del cuerpo aspectos imperfectos y poderosos de la política actual”<sup>89</sup>. Ahora bien, si la agencia política y social pasara por la participación activa y accionada de los individuos –como presupondría el concepto de participación y relación de Nicolás Bourriaud–, aquellos que no tienen voz ni legalidad en el espacio público por no encajar en la ley sobre la que se rige la matriz de inteligibilidad, la frecuente indignación y enfado sobre la que estas personas se levantan y manifiestan no podrían ser teorizados. “De ahí que términos como estos no nos permitan describir las modalidades de agencia y acción adoptadas por los desplazados [...] y los privados de sus derechos”<sup>90</sup>, pues, “incluso la vida sin derechos forma parte de la esfera política”<sup>91</sup> ya que en su presencia en las calles, en la esfera pública –que ha sido definida mediante su exclusión – estos cuerpos están ejerciendo un derecho que no tienen: «el derecho a tener derechos».

Estos otros modos de resistencia o subversión que no pasan específicamente por la acción o la participación activa –entendida en el sentido descrito en las líneas previas y no en sentido butleriano–, se apoyan en un concepto performativo del cuerpo en el que éste deja de ser entendido como materia indiscutible –previamente dada– o desde una posición radicalmente constructivista. Para comprender esta nueva corporalidad que Butler nos ofrece, debemos primero exponer las conclusiones que la filósofa extrae sobre el proceso

---

<sup>89</sup> Butler, Judith, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría de la performatividad de la asamblea*, Barcelona: Paidós, 2017, p. 17.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>91</sup> *Ibid.*

de materialización de los cuerpos, el cual vuelve inoperable los conceptos de actividad y pasividad con los que antes veíamos que trabajaban algunos críticos de la imagen. Como ya indicaba Foucault, “la materialidad debe reconcebirse como el efecto del poder”<sup>92</sup>, es decir, efecto del modo en que los mecanismos discursivos y culturales permiten que éstos aparezcan al sexualizarlos, racializarlos, etc.; lo novedoso de esta propuesta está en la relación compleja que guardan lenguaje y cuerpo, ya que muestra cómo al mismo tiempo que no hay cuerpo que pueda emerger fuera del contexto discursivo y cultural, tampoco éste tiene subsistencia sin cuerpos donde habitar. Cabe precisar que esto no significa que cuerpo y lenguaje caigan en una relación de identidad, más bien todo lo contrario, pues la performatividad corporal y la performatividad lingüística guardarían una relación *quiásmica*; esto es, “ambas se superponen, no son distintas y, sin embargo, tampoco son idénticas la una a la otra”<sup>93</sup>. De acuerdo con ello, al mismo tiempo que el lenguaje juega un papel fundamental en la materialización de los cuerpos a través de la distribución de significados –que reparte desigualmente el valor y reconocimiento de éstos de acuerdo a la matriz de poder heterosexual; el cuerpo no es solo un elemento pasivo, sino que éste, al encarnar la difícil e ilusoria coherencia de estas férreas normas, quiebra y modifica sus pretensiones de éxito y estabilidad creando así distinciones excluyentes entre aquellos que son legibles, que importan y que tienen reconocimiento en la esfera pública, y los que no. Es aquí donde radica la agencia política de aquello que aunque sin voz y sin acción legítima, con la simple puesta en escena de sus cuerpos abyectos, muestran la incoherencia de los discursos de poder.

Teniendo en cuenta todas estas precisiones conceptuales vemos pues que Butler permite recuperar una dimensión corporal que la división maniquea entre actividad/pasividad nos impedía conceptualizar. “Cuando el cuerpo habla políticamente, no lo hace solo de manera oral o escrita”<sup>94</sup>, sino que hay una «performatividad específica del cuerpo» que vuelve ‘acción’ “la aparición, el quedarse parado, la respiración, el movimiento, el detenerse, el habla y el silencio”<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Butler, Judith, “Introducción”, en Butler, Judith, *Cuerpos que importan*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 18.

<sup>93</sup> Butler, Judith, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría de la performatividad de la asamblea*, Barcelona: Paidós, 2017, p.16.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 25.



Si indagamos el modo en que se despliega la potencia de las prácticas artísticas participativas desde estos nuevos marcos, vemos como las restricciones que Rancière y Bishop señalaban en el discurso de Bourriaud sobre las obras de Rirkrit Tiravanija quedan superadas. El argumento reside en que si adoptamos el concepto de cuerpo butleriano, los ejercicios subversivos y resistentes al individualismo neoliberal no quedará limitado al estar-junto que se genere en la relación de los espectadores que participen, sino que ampliará su potencia a aquellos que asistan meramente como público, aquellos que lean una reseña sobre ésta o a aquellos que la distribución diferencial de reconocimiento y precariedad deja fuera de la situación artística. Con ello, el valor democrático de la práctica no radicará en lazos comunitarios que permita el entendimiento llegando a un común denominador que lime las diferencias y especificidades, sino desde los diálogos, encuentros, desencuentros, apariencias y ausencias con las que los cuerpos –medidos en relación a la práctica de Tiravanija– ponen en evidencia los límites de lo reconocible y no reconocible y su subversión.

## **5.2.- LOS EFECTOS DE REALIDAD DEL ARTE**

El objetivo de este punto busca –a partir de los conceptos puestos en circulación en el apartado anterior– volver a recuperar un régimen autónomo de experiencia estética que pueda ofrecer criterios a los análisis de las prácticas participativas que vayan más allá de la valoración principalmente ética actual, fundada en la jerarquía excluyente «realidad /arte».

En este caso, para privilegiar las asociaciones y no caer en la repetición, vamos a articular el modo en que Butler abordaba la agencia política de los cuerpos no legítimos en la esfera pública, basada en la puesta en cuestión de los límites que rigen las leyes de lo reconocible y no reconocible, con el concepto de «disenso» sobre el que Rancière recupera en *El Espectador Emancipado* la estética en el sentido de *aesthesis*. Respecto a esta noción afirma: “lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto entre las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto entre diversos regímenes de sensorialidad”; y es esto pues, lo que se encuentra en el corazón de la política, y como vamos a mostrar a continuación, en el arte.

Como señalábamos en el apartado previo dedicado a Rancière<sup>96</sup>, frente a la lógica ética y a la lógica representativa, el francés reivindicaba un tercer modo de eficacia del arte al que denominaba «ruptura estética», es decir, “la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por los espectadores”<sup>97</sup>. Esta ruptura propia del régimen estético que rehabilita los presupuestos del filósofo nos permiten –como sucedía en el apartado anterior– complejizar el análisis de las obras de arte participativas, ahora desde la propia dimensión estética, pues, ésta encuentra en su base la suspensión de “toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible [...] la mirada del espectador y el estado de la comunidad”<sup>98</sup>.

Así pues, podemos concluir desde la reconceptualización de la agencia política butleriana y del régimen estético por Rancière, que “no hay tal cosa como un mundo real que vendría a estar fuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y desunen la política de la estética y la estética de la política”<sup>99</sup>; esto es, que el arte y la política encuentran un punto común en las posibilidades que desde ambas esferas polemizan aquello que aparece como visible, decible y factible –y que configura lo real en tanto que ficción dominante– ampliando sus márgenes.

### **5.3.- VULNERABILIDAD COMO FACTOR COMÚN AL CUERPO DEL ARTISTA Y ESPECTADOR**

Finalmente, este último subapartado atenderá a la que –en el apartado cuarto– era la primera presuposición del arte participativo atendida: el acercamiento de las figuras del artista y el espectador a través de un concepto de creatividad que requiere la de la participación activa para lograr su fin, esto es, la emancipación y autonomía del individuo. Dado que ya hemos atacado desde diferentes frentes la mayor parte de los a priori problemáticos que se presuponen en esta afirmación de la crítica, este apartado busca mostrar cómo alguna de las paradojas que suelen señalarse en relación a ejercicios discursivos sobre el arte participativo y a las prácticas artísticas participativas, quedan

---

<sup>96</sup> Véase en: “Presupuestos a priori en los discursos sobre arte participativo”, pp. 12-16, del presente trabajo.

<sup>97</sup> Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 58.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 77.

superadas atendiendo a una dimensión del cuerpo que ha quedado desdeñada y que Butler recupera.

Podría parecer algo contradictorio que –como aciertan a señalar los críticos de la política cultural<sup>100</sup> – “la figura del artista [...] como creador o creadora de innovaciones en la producción, de conceptos de autoría y de formas de vida, circula en diferentes discursos actuales sobre el cambio social”<sup>101</sup>. Esto es, se vuelca la responsabilidad de desarrollar sus potencias creativas innatas en cada uno de los sujetos autónomos e individuales para después, sobre eso poder ensayar modos de restituir el vínculo social. Estas estrategias a las que ya apelaba Frank Popper para lograr un "Arte verdaderamente Popular", no hacen sino reproducir los conceptos propios de la ética neoliberal contra la que parecen querer resistir, pues se exige autonomía y responsabilidad en las mismas condiciones desfavorables que tratan de ser superadas.

Frente a ello proponemos el concepto de «vulnerabilidad», es decir, la interdependencia con otros seres humanos, procesos vitales, condiciones inorgánicas y vehículos de la vida que hacen nuestra vida vivible. Este concepto, además de las posibilidades políticas que abre, nos permite desafiar las premisas con las que hemos mostrado que los gobiernos hostigan el carácter «emprendedor» que parece que reside en todos los ciudadanos, pues, las relaciones no se tejen entre individuos libres que firman un contrato para sociabilizarse; sino que la interdependencia respecto a otros cuerpos y redes de apoyo está en las condiciones de posibilidad de nuestra aparición como sujetos. De este modo, la potencia de las prácticas artísticas participativas no estaría solo en el vínculo que deviene de la realización de la situación en la que interactúan los espectadores, sino que ésta se ampliaría a todas las relaciones de interdependencia sobre las que se puede efectuar el espectáculo y que implicaría así la relación no solo entre los cuerpos, sino también infraestructuras que hacen posible y trascienden la obra en concreto.

Para comprender esto mejor, podemos recuperar afirmaciones habituales sobre el arte socialmente comprometido al que se le reprocha cierta incoherencia al participar en los circuitos institucionales y académicos del arte y frente a ello, señalan otros espacios – como sería la calle– como inherentemente más democráticos. En el momento en que

---

<sup>100</sup> Véase en: “4.1. Artista/Espectador”, pp. 17-22 del presente trabajo.

<sup>101</sup> von Osten, Marion, “Salidas incalculables”, en Transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p. 83

situamos un concepto de responsabilidad solidaria, frente a la responsabilidad autónoma neoliberal, la cual “ratificaría nuestra dependencia mutua, esa sujeción a las infraestructuras operativas y a las redes sociales”<sup>102</sup>, estas paradojas quedan superadas.

Por consiguiente, el cuerpo relacional y vulnerable que aparece si como Butler atendemos al cuerpo y su experiencia –más allá de los esquemas teóricos y discursivos sobre los que tejemos nuestra existencia– nos muestran cómo la simplicidad de las oposiciones desde las que se buscan abordar este tipo de prácticas, no sólo limitan la potencia de éstas, sino que las conducen a reproducir aquello a lo que buscan resistir.

## **6.- CONCLUSIÓN**

Podemos concluir de toda la reflexión previa –la cual se planteaba originalmente como una indagación sobre los modos de acercarnos al *campo expandido* y plural de las prácticas artísticas participativas y colaborativas, sin restringir conceptualmente la potencia de las mismas– que la redefinición de la noción «corporalidad» permite una posible reformulación de los marcos actuales desde los que se enjuicia este tipo de prácticas.

Si hacemos un ejercicio de mirada retrospectiva sobre la argumentación anterior, vemos como la re-significación de «cuerpo» que hemos abordado –no casualmente– desde las reflexiones feminista de Judith Butler y Hélène Cixous, permite abordar la complejidad de las relaciones problemáticas que se tejían sobre un concepto de *creatividad* y *participación*, entendida como limitada a la *acción directa*, desde la que se hostigaba al sujeto a lograr su *autonomía* y recuperar su *agencia política y social*. Esto se debe a que las teorías maniqueas del arte de participación entienden los dispositivos que implican la participación activa en la obra –frente a la estructura de la obra tradicional y estética– como un lugar de emancipada de acción y pensamiento respecto al artista. No obstante, esta serie de presupuestos son los que a su vez han empañado y dificultado la posibilidad de acercarse a otras dimensiones de la experiencia y a otros sucesos que, aunque tienen lugar en la encarnación de las prácticas artísticas, no pueden ser nombradas bajo estos

---

<sup>102</sup> Butler, Judith, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría de la performatividad de la asamblea*, Barcelona: Paidós, 2017, p. 29.

conceptos; por ello, se planteaba con Cixous la necesidad urgente de ofrecer otro tipo de discurso que no se ciña *sobre* el cuerpo sino que explore su complejidad *desde* él.

Este cambio en el *modo de hacer del discurso* abre así un campo de trabajo muy rico en el que, al situarse al margen de toda dualidad jerárquica y predeterminación restrictiva, permite volver a recuperar otros regímenes de experiencia, como es en este caso, el de la estética con el que reafirmar criterios propios para explorar otras dimensiones no directamente con un impacto social o ético de las artes participativas. Este desplazamiento se logra atendiendo a la dimensión performativa y vulnerable del cuerpo, la cual se hace evidente al vivir y reflexionar desde él, ya que, este cambio en el punto de partida, ofrece ejes de análisis más complejos que permiten lo que normalmente es difícilmente *nombrable*, esto es, el lugar y efecto que la experiencia estética tiene en nuestros cuerpos y nuestras vidas.

Con ello, la *relación quiásmica* entre la performatividad del cuerpo y del lenguaje, reformula una relación arte/realidad, que no solo supera la oposición con la que tradicionalmente ha operado la teoría del arte, sino que permite conceptualizar una interrelación mucho más compleja (y ajustada a la realidad diversa y plural) entre arte y política en la que, a pesar de ser dos esferas de trabajo que pueden operar de manera indistinta la una a la otra, encuentra un potente vínculo de trabajo en común al que Rancière refería con el término de «consenso» y que las artes, en su dimensión estética, abordan mediante la problematización de lo que es decible y visible en la ficción dominante amparada en efectos de realidad, para ampliar los límites de aquello que puede ser reconocido, legible y que por ende, puede aparecer.

## **7.- BIBLIOGRAFÍA**

### **7.1.- BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA**

Bishop, Claire (Ed.), *Participation*, London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006.

Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October Magazine*, Mar. 2004, nº110, pp. 51-79.

Bishop, Claire, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos”, *Ramona*, Jul. 2007, nº72, pp. 28-37.

Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres: Verso, 2012.

Bishop, Claire, *Infiernos Artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2016.

Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Bredekamp, Horst, *Teoría del acto icónico*, Madrid: Akal, 2017.

Butler, Judith, *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría de la performatividad de la asamblea*, Barcelona: Paidós, 2017.

Butler, Judith, *Cuerpos que importan*, Barcelona: Paidós, 2002.

Cixous, Hélène, *La llegada a la escritura*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona: Antrophos, 1995.

Foster, Hal (Ed.), *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, *Plan cultura 2020*, (s.I.): Secretaría General Técnica.  
(<https://www.mecd.gob.es/dms/mecd/transparencia/sec/plan-cultura-2020.pdf>), 2017.

Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: Akal, 1989.

Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

Transform, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

### **7.1.- BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

Abad Molina, Javier, “Experiencia estética y arte de participación”, Madrid: Editorial Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

Bishop, Claire, *Radical museology, or, what's “contemporary” in museums of contemporary art?*, Londres: Koenig Books, 2014.

Burgos Díaz, E., “Devenires corporales: cómo pensar de otro modo”, *Thémata. Revista de Filosofía*, 2012, nº 46, pp. 331-343.

Burgos Díaz, Elvira, *Qué cuenta como una vida: la pregunta por la libertad en Judith Butler*, Madrid: A. Machado Libros, 2008.

Collados Alcalde, Antonio, “Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas”, *Pulso*, 2015, nº 38, pp. 57-72.

Gómez Vega, Christian Alberto, “Hacia una política de la documentación artística y la gestión de los archivos”, *Intervención*, Ene.-Jun. 2015, nº11, pp. 5-14.

González-Victoria, Luis Manuel, “Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano”, *Revista nodo*, Ene.-Jun. 2011, vol. 5, nº 10, pp. 55-72.

Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Editorial, 200.

Helguera, Pablo y Hoff, Mônica, *Pedagogía en campo expandido*, Brasil: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

Oiticica, Hélio, *Materialismos*, Buenos Aires: Manantial, 2013.

Soria Ibarra, Fermín, *El giro educativo u su relación con las políticas institucionales de tres museos y centros de arte del contexto español* (Tesis de doctorado), Universidad de Barcelona. Barcelona: 2005.



